

Pozorny świat, prawdziwe problemy

Dyskretny urok patologii w filmach Claude'a Chabrola

JOANNA PREIZNER

*Czy można nazwać pesymistycznym twierdzenie, że ludzie żyją wśród pozorów, w świecie opartym na fałszywych zasadach, często wręcz absurdalnych, i że to właśnie prowadzi do alienacji?*¹ Claude Chabrol nigdy się z tym nie zgodził – protestował przeciwko określaniu jego filmów przymiotnikiem „pesymistyczny”. Nie zmienia to jednak faktu, że znakomita większość jego filmów wystawia mieszczaństwu i burżuazji francuskiej bardzo ponure i właśnie głęboko pesymistyczne świadectwo. Chabrol nie delektuje się jednak patologiami społecznymi, choć już od debiutu² stanowią one motyw przewodni jego filmów. Reżyser przez ponad półwiecze pozostał wierny jednemu tematowi – zamożnej klasie średniej i burżuazji, które zna od urodzenia i wobec których nie stosuje żadnej taryfy ulgowej. Opowiada o nich z chłodnym dystansem, wielokrotnie wykorzystując schemat czarnego kryminału lub melodramatu. Te wzory traktuje zresztą bardzo instrumentalnie. Odpowiadając na pytanie, co stanowi zrab jego filmów, mówi: *Postacie i forma. Intryga wydaje mi się zawsze czymś niepotrzebnym, z czego chętnie bym zrezygnował. Niestety, nie zawsze mogę sobie pozwolić na całkowite jej wyeliminowanie*³.

*Podkreśla się często, że najistotniejszym motywem mej twórczości jest obnażanie hipokryzji zadowolonych z siebie głupców. Z tym można się zgodzić*⁴ – mówił reżyser wkrótce po premierze głośnego *Skandalu* (1967). Chabrol rzeczywiście lubi odsłaniać, pokazywać „hipokryzję zadowolonych z siebie głupców”. Obnaża także ich mniej lub bardziej świadome okrucieństwo, zbrodnie, które nie zawsze da się ująć w ramy paragrafów, a do których zdolni są poważni ojcowie rodzin i stateczne mężatki. Chabrol portretuje zło, ale także niemoc, ból, traumy i strach, które zło powodują. Co nie znaczy, że usprawiedliwiają.

Dotykanie tego, co najbardziej bolesne i odrażające zarazem, nie jest wstępem do oceny czy krytyki negatywnych zjawisk. *Chciałbym, żeby widz śledził to, co się dzieje i nie wysnuwał zbyt pochopnych wniosków, aby nie angażował się uczuciowo, nie generalizował wypadków*⁵ – mówił reżyser w latach 60. Sam również pozostał wierny temu pragnieniu, konsekwentnie dystansując się od pokazywanych przez siebie historii.

Udowodnienie tej konsekwencji nie jest łatwe – wymagałoby omówienia całej, lub przynajmniej większej części twórczości reżysera, co jest możliwe tylko w ramach monografii. W przypadku Chabrola monografia ta musiałaby być wyjątkowo obszerna – dorobek reżysera, jeśli brać pod uwagę tylko pozycje kinowe, liczy ponad 60 pozycji. Wiele z nich to filmy komercyjne, robione szybko i w związku z tym



Dekada strachu, reż. Claude Chabrol (1971)

czasem niezbyt starannie – były lata, kiedy Chabrol sygnował swoim nazwiskiem kilka całkowicie odmiennych pozycji. Po interesujących filmach nakręconych w drugiej połowie lat 50. w ramach Nowej Fali reżyser przez kilka lat zajmował się mało wartościowym i produkcjami w rodzaju *Tygrys lubi świeże mięso* (1964) czy *Marie-Chantal kontra Doktor Kha* (1965). Rewolta 1968 roku nie pozostała jednak bez wpływu na jego twórczość. Chyba właśnie pod wpływem popularnych wówczas haseł powstały najwartościowsze i najdojrzalsze z jego filmów: *Niewierna żona* (1968), *Łanie* (1968), *Niech bestia zdycha* (1969), *Rzeźnik* (1970), *Zerwanie* (1970), *Dekada strachu* (1971). Nasyczone grozą, hojnie czerpiące z rekwizytorni horroru i filmu sensacyjnego, ilustrowane niemal wyłącznie muzyką tonalną, wyjątkowo realistycznie portretują Francję przełomu lat 60. i 70., dopisując do *Komedii ludzkiej* Balzaka nowe, zarejestrowane na taśmie filmowej rozdziały. W 1971 roku reżyser, podsumowując wyniki ostatnich lat swojej pracy, powiedział: *Jedyny uczciwy temat to obraz rzeczywistości. Przed każdym reżyserem staje kapitalny problem: jak dotrzeć do jak największej liczby widzów, nie ulegając fałszywym sentymentom, nie ukrywając przed odbiorcą, że przyczyną społecznej alienacji jest postępujący rozkład najbardziej fundamentalnych zasad i wartości*⁶.

Alienacja. W galerii bohaterów Chabrola naznaczeni są nią niemal wszyscy. Dotkliwie i w wielu wymiarach dotyka ona Heleny (to imię reżyser bardzo często nadaje swoim bohaterkom) z *Zerwania* (1970). Młoda i urodziwa kobieta (w tej roli Stéphane Audran, pierwsza żona reżysera) mieszka z kilkuletnim synem i mężem Charles'em (to jedno z dwóch ulubionych męskich imion bohaterów Chabrola; drugim jest Paul). Charles (Jean-Claude Drouot) pochodzi z bardzo zamożnej rodziny, ponieważ jednak nie zaakceptowała ona związku z biedną i niewykształconą, choć dobrą i uczciwą dziewczyną, młode małżeństwo jest zdane tylko na siebie. A właściwie tylko na Helenę, ponieważ Charles nie potrafi i nie chce pracować, spędza dnie na pieszczaniu marzeń o talencie literackim, którego nie ma. Pojawienie się dziecka nie zmienia sytuacji – mężczyzna, który nie dorósł do roli męża, nie sprawdza się także w roli ojca, ucieka w alkohol

i narkotyki, staje się niebezpieczny. Pewnego dnia w szale wściekłości rzuca kilkuletnim synkiem o ścianę, dziecko odnosi bardzo poważne obrażenia. Wtedy dopiero Helena podejmuje decyzję, o której myślała już od jakiegoś czasu – postanawia odejść. Na scenę rodzinnego dramatu wchodzi jednak teść – bogaty, ustosunkowany i nie liczący się z nikim i niczym. Mimo że zdaje sobie sprawę ze stanu Charles’a – mężczyzna ewidentnie jest obłąkany i pilnie potrzebuje pomocy psychiatrycznej – postanawia walczyć o prawa do wnuka wszystkimi dostępnymi sobie metodami. Nasyła na Helenę płatnych agentów, osacza ją, otacza podejrzanymi typami, snuje wokół niej taką sieć intryg, kłamstw i insynuacji, że biedna i pozbawiona przyjaciół dziewczyna nie powinna właściwie się z niej wyplątać. Udaje jej się to przypadkiem i w ostatniej chwili, co nie znaczy jednak, że film zyskuje dzięki temu szczęśliwe zakończenie. Obłąkany Charles uwalnia się spod czujnego nadzoru rodziców, zabija mężczyznę, który próbował skompromitować Helenę, sam również ginie. Mimo swojego szaleństwa, był jedynym – poza dzieckiem kobiety – człowiekiem, który szczerze, choć nieudolnie ją kochał.

Zerwanie ma wiele cech gatunkowych melodramatu: czarno-białe postacie, szlachetna i urodziwa bohaterka poniżana przez mężczyznę, okaleczone dziecko. Mimo to film Chabrola nie jest melodramatem, reżyser bawi się regułami gatunku – nie po raz pierwszy i nie po raz ostatni – żeby za pomocą znanej scenerii pokazać pewną prawidłowość. Konwencjonalne małżeństwo, do którego dążyła Helena nie tylko z miłości do Charles’a, ale także po to, żeby zapewnić sobie pozycję kobiety zamężnej, a swojemu dziecku status potomka z prawego łóża, okazuje się kompletną pomyłką. Mężczyzna zamiast być oparciem, staje się ciężarem, trudno zresztą nie zauważyć, że to zbyt bliskie kontakty z jego własną rodziną spowodowały tak straszliwe spustoszenia w jego duszy i umyśle. Piękny dom rodziców staje się dla Charles’a więzieniem, ojciec całkowicie go ubezwłasnowolnia, rodzina zamiast nieść oparcie jest najokrutniejszym oprawcą. Kiedy Charles dostanie ostatniego ataku szału, fizyczna agresja obróci się najpierw przeciw zakłamanym, żyjącym pozorami rodzicom.

Małżeństwo Charles’a i Heleny to niejedyne nieudane małżeństwo w *Zerwaniu* – w filmie nie ma innych. Papa Régnier, teść Heleny, tyranizuje swoją małżonkę, która być może byłaby nawet skłonna uznać synową, gdyby tylko zgodę na to wyraził jej mąż. Oboje porozumiewają się wyłącznie podniesionym tonem, trudno zresztą rzadkie chwile ich kontaktów uznać za prawdziwą komunikację. Adwokat, z którym Helena rozmawia o rozwodzie, przyjmuje jej opowieść o niszczącym małżeństwie jak modelową historię związku kobiety i mężczyzny. Pensjonat, w którym kobieta zatrzymuje się, nie chcąc (i nie mogąc) wrócić do mieszkania zajmowanego z mężem, również prowadzi małżeństwo. Oni także nie potrafią i nie chcą się komunikować; jedyne, co ich łączy, to stary dom wyglądający jak rezydencja Usherów na chwilę przed zawaleniem (u Chabrola bardzo często pojawiają się takie tajemnicze, niepokojące domostwa – wyraźny znak inspiracji Hitchcockiem, którym reżyser jest zafascynowany) i upośledzona córka. Trwają przy sobie siłą przyzwyczajenia i wzajemnej nienawiści, ale na zewnątrz próbują – z mniej lub bardziej widocznym efektem – utrzymać pozory bogobojnego, pracowitego życia.

Pensjonat zamieszkują głównie opuszczone, samotne kobiety. Wiele z nich jest wdowami, ale żadna nie żywi sentymentu do swojego męża. To one postana-

wiają chronić Helenę, kiedy wybiega z domu odurzona dosypanymi jej do soku narkotykami. Gromada zdziwaczałych staruszek biegnie za Heleną, stare, odsunięte na margines kobiety tulą ją, dotykają, otaczają murem stworzonym z własnych skurczonych i kruchych ciał. Paradoksalnie ten mur zapewnia osamotnionej, wyobcowanej dziewczynie większą i skuteczniejszą ochronę niż normy moralne mieszczańskiej Francji, w których nie mieści się wartościowa, lecz biedna i wykonująca mało prestiżowy zawód Helena Régnier.

Znakomicie natomiast mieści się w nich inna Helena, zagrana przez tę samą aktorkę w innym filmie Chabrola. Sam tytuł – *Niewierna żona* (1968) – najlepiej opisuje Helenę Desvallées. Jej pozycja życiowa jest diametralnie odmienna od sytuacji bohaterki *Zerwania*. Państwo Desvallées są małżeństwem z dziesięcioletnim stażem, mają udanego synka, piękny, obszerny dom za miastem, służbę – firma Charles’a Desvallées prosperuje tak dobrze, że pozwala na zaspokojenie wszystkich zachcianek jego żony i syna. Piękna Helena nudzi się jednak ze swoim dobrym, ale nieco nudnym mężem, romans byłby więc tym, co mogłoby uczynić jej życie odrobinę ciewszym. To znamienne – Helena nie szuka miłości. Szuka romansu. Miłość być może groziłaby obniżeniem poziomu życia, mało kto mógłby zapewnić jej równie wysoki. Miłość mogłaby być także kłopotliwa, nie pozwalałaby bowiem na utrzymanie pełnej (samo)kontroli nad wydarzeniami. A Helena lubi kontrolować sytuację. Jest w niej chłód, dystans, nawet w scenach zbliżeń z kochankiem jej mimika prawie się nie zmienia, wygląda tak, jakby studiowała, a nie smakowała doznania, które stają się jej udziałem. Chabrol często decyduje się na filmowanie Audran w zbliżeniach – jej piękna, ledwie muśnięta makijażem twarz sprawia wtedy wrażenie maski zdecydowanie zbyt idealnej i zbyt nieruchomej.

Pozornie doskonała matka i żona – Helena, a później także jej mąż starannie dbają o utrzymanie tej fałszywej wizji wzorowej rodziny, choć ona wymyka się z domu, żeby zaspokajać swój głód wrażeń i doświadczeń. Nie pozostaje to jednak bez konsekwencji – mąż zaczyna w końcu coś podejrzewać, wynajmuje detektywa, który szybko i sprawnie zdobywa dowody zdrady, ustala nazwisko i adres kochanka. Urażony do głębi Charles spotyka się z rywalem i morduje go (choć tego nie planował). Krótco potem zostaje aresztowany na oczach rodziny, na trawniku przed piękną, idylliczną rezydencją państwa Desvallées. Na tym samym trawniku, na którym w pierwszej scenie Helena (już wówczas uwikłana w inny związek) razem z matką Charles’a oglądała jego zdjęcia jako niemowlęcia, rozczulając się nad rozkosznymi fałdkami tłuszczu na brzuszku przyszłego męża.

Dramatem Heleny nie jest to, że jej mąż wiele lat spędzi w więzieniu, ani to, że jej dziecko przez lata nie będzie miało ojca, że będzie naznaczone stygmatem syna mordercy. Jej dramat polega na nagłej utracie uprzywilejowanej pozycji materialnej – nie pracowała, była finansowo zależna od męża – i towarzyskiej; już na zawsze pozostanie kobietą ze skazą. Taka skaza w tym środowisku nie byłaby problemem, pod warunkiem że nie doszłoby do ujawnienia wiarołomstwa i do zbrodni jako jego konsekwencji (na co zresztą liczy Charles, ukrywając ciało Victora). Głośny skandal, policja odwiedzająca dom powodują, że pożądanymi towarzysze zabaw i pikników stają się nagle zadżumieni, przestają być nawet tolerowani. To nie rozpad rodziny jest ważny, to rozpad pozorów, które były jedynym elementem tę rodzinę spajającym.

Znamienna jest scena, w której Charles z synem układają puzzle; matka przygląda im się z uśmiechem znad kolorowego magazynu. W pewnym momencie okazuje się, że jednego z puzzli brakuje, dziecko dostaje napadu wściekłości, krzyczy: *Nienawidzę was, oboje jesteście szaleni*. Idylliczna atmosfera zostaje w jednej chwili zniszczona, rodzice nie potrafią porozumieć się ze sobą i uspokoić dziecka, rozpieszczony chłopak nie chce z nimi rozmawiać. Ich świat jest zbudowany na tak kruchych podstawach, że byle drobiazg potrafi nim wstrząsnąć. Nietrudno się więc domyślić, co się może stać, kiedy nie chodzi o drobiazg.

W *Niech bestia zdycha* (1969) według powieści Nicholasa Blake'a życie pisarza Charles'a Theniera (Michel Duchaussoy) – dobre, oparte na solidnych podstawach – niszczy utrata dziecka. Kilkuletni syn Charles'a ginie w ekspozycji filmu. Mężczyzna rozpacza, całymi dniami ogląda taśmy nakręcone, kiedy synek jeszcze żył. Jego ból koi jedynie nadzieja zemsty, jej poświęca każdą swoją myśl. W notatniku zapisuje: *Zabiję człowieka – nie znam jego imienia, nazwiska ani wyglądu, ale znajdę go i zabiję*. Problem polega jednak na tym, że kierowca, który potrafił chłopca, uciekł z miejsca wypadku. Dzień był deszczowy, nie było ludzi na ulicach, a tym samym świadków zdarzenia. Szanse na odnalezienie przestępcy są więc znikome, ale po wielomiesięcznych poszukiwaniach Charles'owi pomaga przypadek – udaje mu się dotrzeć do aktorki Heleny Lanson (Caroline Cellier). Feralnego dnia siedziała obok kierowcy, krzyczała, chcąc zatrzymać się przy rannym dziecku. Paul Decourt (Jean Yanne) – bo to on prowadził – zastraszył ją i zmusił do milczenia takimi samymi metodami, jakimi zmusza do uległości całą swoją rodzinę. Helena długo nie orientuje się, że jest dla Charles'a brakującym elementem układanki, że dzięki niej ma on jedyną szansę na dotarcie do mordercy swojego dziecka.

Pierwsze pół godziny jest jedynie wstępem do akcji właściwej, rozpoczynającej się dopiero wtedy, kiedy Charles i Helena docierają do domu Paula w Bretanii. To piękny, obszerny dom, położony w starym ogrodzie. Niedaleko stamtąd do morza, rodzina Decourt często spaceruje więc po plaży, a kiedy nie jest to możliwe, spędza czas na rozmowach, ciesząc się własnym towarzystwem. Taki obraz zastaje Charles zaraz po przyjeździe, pozorna idylla zostaje jednak zburzona w momencie pojawienia się pana domu. Paul jest wcieleniem bezmyślnego okrucieństwa, prymitywizmu i zła. Atmosfera warzy się w tej samej chwili, w której przekracza on próg rezydencji. Krzyczy i obraża wszystkich napotkanych na swojej drodze ludzi, upokarza żonę, publicznie naśmiewa się z syna, nie stroni także od przemocy. Może sobie na takie zachowanie pozwolić, ponieważ cała rodzina jest od niego zależna. Paul jest właścicielem sieci warsztatów samochodowych (pracowników traktuje tak samo jak bliskich) oraz szanowanym i wpływowym obywatelem miasteczka.

Chce mieć rodzinę przy sobie nie dlatego, że jest do niej przywiązany, ale dlatego, że traktuje ją jak część inwentarza domowego i majątku – nie pogodziłby się łatwo z jego utratą. Rodzina natomiast łatwo pogodziłaby się z utratą Paula i to pragnienie jest zaskakująco zbieżne z pragnieniem Charles'a. Marzy o tym zwłaszcza Filip, syn Paula, który odczytując myśli pisarza, pyta go w pewnej chwili: *Dlaczego go nie zabijesz? Wiem, o czym myślisz. Jeśli ty tego nie zrobisz, to ja to zrobię*.

Tak też się dzieje. Paulowi udaje się obronić przed Charles'em, ale ginie z ręki syna. Zło jednego człowieka niszczy niemal wszystkich dookoła niego – młody

Filip spędzi sporą część życia w więzieniu, Charles popełnia samobójstwo, nie mogąc żyć bez syna i ze świadomością minionych wypadków, Helena zakochana w Charles'u prawdopodobnie nie będzie umiała poradzić sobie z jego utratą. Żona Paula, choć uwolniona od męża, straci jedyne dziecko, matka Paula – złośliwa, okrutna i zła nestorka rodziny – zapłacze po raz pierwszy w życiu, kiedy pozbawiona ochrony tyranizującego otoczenie mężczyzny uświadomi sobie swoją samotność i powszechnie otaczającą ją nienawiść. Kolejne domostwo zbudowane na obłudzie i przemocy legnie w gruzach, grzebiąc pod nimi ludzi żyjących dotąd w jego murach.

Szeroko pojęte pragnienie wolności jest jednak zbyt silne, żeby można było z niego łatwo zrezygnować, choć można je przytłumić. Przekonują się o tym bohaterki *Łań* – uliczna malarka Why (Jacqueline Sassard) i nieco od niej starsza Fryderyka (Audran), zamożna mieszczanka, która na skutek chwilowego kaprysu zabiera Why do swojego domu. Niezależna, małomówna, tajemnicza dziewczyna fascynuje ją. Fryderyka z jednej strony traktuje Why jak maskotkę, z drugiej dziewczyna ma w sobie coś takiego, co sprawia, że zdobycie jej dowartościowuje i napełnia kolorem nieco nudną egzystencję. Obie kobiety imponują sobie nawzajem – atutem Why jest jej uroda, niezależność, dzikość i zachwyt, z którym długo przyjmuje posunięcia Fryderyki. Fryderyka natomiast może zaimponować Why swoim doświadczeniem, majątkiem i pozycją towarzyską, nonszalanckim stylem życia, możliwością zaspokajania swoich i cudzych kaprysów. Why jest jednak zdecydowanie na gorszej pozycji – to Fryderyka decyduje o tym, gdzie, jak i z kim będą spędzać czas, to Fryderyka interweniuje, kiedy Why ściąga na siebie uwagę Paula, mężczyzny, którym Fryderyka także jest zainteresowana. Dla Why, zakochanej prawdopodobnie po raz pierwszy w życiu, Paul jest objawieniem, dla Fryderyki – która zaczęła o nim myśleć być może tylko dlatego, że Paul nie wykazywał zainteresowania nią – jest kolejną zdobyczą. W walce o mężczyznę Why jest skazana na klęskę, Fryderyka tradycyjnie zgarnia całą pulę i twardo egzekwuje wygraną. Kilkakrotnie jest w filmie pokazana sytuacja, w której wygrywa znaczne sumy – na loterii, w czasie gry w karty – zawsze jest jedyną beneficjentką, jej znajomi spędzający jak ona zimę w Saint-Tropez mogą tylko zazdrośnie obserwować jej sukcesy. Nie przychodzi jej do głowy, że mogłaby nie dostać czegoś, czego pragnie.

Odsunięta na dalszy plan, oszukana i wykorzystana Why nie wytrzymuje presji, popada w obłęd. Obsesyjnie chce upodobnić się do Fryderyki, śledzi jej zachowania, naśladuje gesty, mierzy biżuterię i stroje, maluje się jej kosmetykami w sposób, który uwydatnia jej podobieństwo do rywalki. Fryderyka znudzona Why i zazdrosna o Paula wyjeżdża razem z nim do Paryża, gdzie odnajduje ich Why ucharakteryzowana na Fryderykę. Fryderyka dopiero wtedy ściąga z twarzy maskę uprzejmej obojętności, wykrzykuje Why w twarz: *Wyńś się, jesteś zbędna, budzisz we mnie wstręt*. Why zabija kobietę i z kenijską maczetą w ręku czeka na Paula, który nieświadom niczego właśnie wchodzi do domu.

Jesteś zbędna – krzyczy Fryderyka na chwilę przed śmiercią. To właśnie wyzwala w Why mordercze instynkty, zawód pomieszany z upokorzeniem nie pozwala na inną reakcję. Jadąc do Paryża, Why być może spodziewała się, że zostanie członkiem specyficznego układu, w Saint-Tropez Paul i Fryderyka budzili w niej nadzieję na uczucie, rzucając od czasu do czasu ochłapy swojego zainteresowania, nieprawdziwe zapewnienia o sympatii i szacunku. Mimo wielu

miesiące spędzonych w nowym, ciekawym i fascynującym dla niej środowisku Why nie jest w stanie zrozumieć reguł w nim panujących. Jej podobieństwo do Fryderyki jest wyłącznie fizyczne. Dla Why pocałunek Paula – pokazywany w bardzo długim, nieco męczącym zbliżeniu, jest równoznaczny z wyznaniem miłości, a przynajmniej wyraźnym do niej wstępem. Nieprzypadkowo w jednej z pierwszych scen Why mówi Fryderyce, że jest dziewicą. Jest nią nie tylko w fizycznym znaczeniu tego słowa. Idealizuje sytuację, w której się znalazła, nieporadnie i wzruszająco zarazem porusza się na nowym, jak się okazuje bardzo grząskim dla kogoś z zewnątrz gruncie.

Postać Why bardzo przypomina sylwetkę Heleny z *Zerwania*. Te dwie kobiety łączy wyalienowanie i zupełna niemożność zrozumienia i rozpoznania niebezpieczeństwa. Obie są zbyt prostolinijne – i proste – by poradzić sobie w świecie, w którym się nie urodziły i który nigdy ich nie zaakceptuje.

Do tego świata nigdy też chyba nie należał Charles Van Horn, adoptowany syn Theo Van Horna. Akcja nakręconej w 1971 roku *Dekady strachu* opowiada o dziesięciu dniach, w czasie których w starym, położonym na odludziu domostwie Van Hornów gości Paul Regis, profesor Charles'a (Michel Piccoli). Charles (Anthony Perkins), utalentowany student rzeźbiarstwa, cierpi na dziwne ataki amnezji, po których budzi się zawsze z krwią na rękach i w poszarpanym ubraniu. Jest tym przerażony; media co prawda nie donoszą o przypadkach niewyjaśnionych morderstw, ale chłopak boi się, że kogoś zabił lub jest do tego zdolny. Prosi zaprzyjaźnionego z nim Paula, żeby towarzyszył mu w czasie wizyty w domu – stosunki studenta z ojcem są bardzo napięte, Paul ma pełnić rolę kogoś w rodzaju Anioła Stróża obu mężczyzn. Okazuje się jednak, że Theo Van Horn (Orson Welles) jest ostatnią osobą, która tego potrzebuje. *Kierował moim życiem, moją nauką. Był moim Bogiem* – mówi Helena Van Horn (Marléne Jobert), wychowanka i młodzianka żona starszego od niej od dwa pokolenia Theo.

Theo rzeczywiście kieruje ludźmi – kształtuje ich na swój obraz i podobieństwo. Jest wymagający, ale i hojny zarazem – Helenie i Charles'owi zapewnia taki poziom życia, na jaki w domu rodzinnym żadne z nich nie mogłoby liczyć. Pod pozorami wdzięczności manifestowanej wobec ojca (męża) kryje się jednak strach – pojawienie się Theo paraliżuje wszelkie próby działania, karcące spojrzenie gasi rozmowy, życie w starej rezydencji toczy się wyłącznie pod jego dyktando. Zafascynowany stylem życia lat 20. narzuca go rodzinie i pracownikom dworu – wszyscy są ubrani w stroje z epoki, nie wolno im używać przedmiotów i mechanizmów wynalezionych po 1925 roku, nigdzie nie ma kalendarzy z bieżącą datą.

Theo to Bóg starotestamentowy, mściwy i okrutny. Jakikolwiek odstępstwo od reguł przez niego stworzonych pociąga za sobą srogą zemstę. Nie umiemy zrozumieć ani zaakceptować miłości Charles'a i Heleny (którzy są rówieśnikami, znają się i kochają od zawsze) – zabija oboje. Theo jest jednak za sprytny, żeby narazić się na konsekwencje swojego postępowania. Knuje misterną intrygę wmaiwiając Charles'owi, że to on zastrzelił Helenę, co pociąga za sobą samobójstwo chłopaka. Intryga jest tak perfekcyjna, że nawet inteligentny, racjonalny i zdystansowany Paul długo nie jest w stanie zrozumieć, jakich wydarzeń naprawdę był świadkiem. Nieprzypadkowo Charles powiedział do niego na początku wizyty: *Obawiam się, że trafił pan do labiryntu*. Dopiero poza granicami labiryntu, uciekając w popłochu od zabarwionej krwią scenarii, Paul zacznie myśleć logicznie

i domyśli się, co tak naprawdę stało się w pięknym, położonym na odludziu pałacu. *Wśród ludzi nie ma miejsca dla Boga takiego jak pan* – mówi i czeka, aż Theo się zastrzeli. Z rodu Van Horn nie przeżyje więc nikt.

Dekada strachu jest jednym z niewielu filmów Chabrola, w których pojawiają się odwołania do Boga, a pośrednio do religii. Prawdopodobnie dzieje się tak dlatego, że reżyser postrzega religię jako jeden z elementów odpowiedzialnych za utrzymywanie dalekiego od normalności stanu rzeczy. Rodziny Chabrola namiętnie uprawiają różnorakie rytuały, za ich pomocą zaklinają obraz rzeczywistości. Religia – jak się można domyślać – jest jednym z nich. Wszak zamożni mieszczaństwo nie muszą dbać o pozory...

Nieprzypadkowo to właśnie Paul odkrywa wyjście z labiryntu. Pojawienie się postaci z zewnątrz, myślącej innymi kategoriami, odpornej na manipulację, w wielu filmach Chabrola jest sposobem na obnażenie prawdziwego obrazu życia kolejnej wersji rodziny Usherów. Niewielu tym postaciom udaje się przetrwać. Paul jest wyjątkiem od reguły. Pojawienie się takiego intruza nigdy jednak nie jest w stanie zapobiec tragedii, najczęściej jest zresztą jej katalizatorem. Jak się okazuje, prawda nie wyzwala hipokrytów, powoduje wyłącznie rozpad ich świata, ale go nie naprawia. Chabrol twierdzi, że nie ma takiej rzeczy, która mogłaby naprawić rzeczywistość budowaną na kruchych podstawach pozorów. Jedynym wyjściem z sytuacji jest przeoranie jej na nowo. Do tego etapu reżyser już jednak nie dociera – jego filmy kończą się w chwili katastrofy. Gdyby trwały dłużej, być może jej ofiarą zaczęliby padać widzowie z pierwszych rzędów.

...trzeba bronić się przed fałszywym sentymentem – mówił w 1962 roku Claude Chabrol – *trzeba pokazywać tylko to, co jest; trzeba wykazać, że istota wyobcowanego społeczeństwa tkwi w rozkładzie jego podstawowych wartości, w fałszerstwach tak daleko posuniętych, że natura ginie za prefabrykowaną moralnością. Trzeba pokazać, że wartość istnień ludzkich uległa zniszczeniu i w jaki sposób została zniszczona. I wreszcie – trzeba bać się „spokojnego sumienia”. To wszystko*¹.

JOANNA PREIZNER

¹ *Claude Chabrol: Nie jestem pesymistą*, „Film” 1966, nr 45, s. 8.

² *Piękny Serge*, 1958.

³ *Claude Chabrol...* dz. cyt.

⁴ Tamże, s. 8.

⁵ Tamże, s. 9.

⁶ Cyt. za: [sob], *Claude Chabrol*, „Film” 1971, nr 47, s. 3.

⁷ Cyt. za: 8 „*Deklaracji Praw Człowieka*” w filmie, „Film” 1962, nr 15, s. 12.